

der Vorführende viele Freiheiten hatte, waren nichtsdestoweniger diese Zwangsakzente für Komponist und Vorführenden selbstverständlich. Das Nicht-Beachten des Taktstriches bewirkt eine wandernde Art des Phrasierens, welche die normalen poetischen Pulsschläge der Musik gleichsam in „Prosa“ umformt. Die normalen Akzente bei Mozart klingen nur mit moderner Tenuto-Dynamik „banal“. Mit echten getrennten Bogenstrichen und empfindsamem, *staccato*-artikuliertem Klavierspiel kann man moderne „gespannte“ *crescendi* nicht darstellen, da sie durch dynamische Löcher unterbrochen wären. Die „innere Spannung“ ermutigt den Spieler, im Widerspruch zu Türks Lehre, jeden Taktteil stärker als den vorhergehenden (im C-Takt) zu spielen. Diese *crescendi* sind heute populär, da sie dem Interpreten Gelegenheit geben, seinen schönen modernen Ton in bestes Licht zu stellen.

Da Mozart die normalen Spielakzente vom Vorführenden erwartete, schrieb er die „rhetorischen Akzente“ (*sf* — *fp* — Strichakzent) meist über die schwachen (2. und 4.) Taktteile. Die Hochtöne setzte er selten hinter den Taktstrich, weil sie ohnehin Ausdruck haben. Wenn man in der modernen „Spannung“ die normale Betonung vom Taktstrich zur hohen Note verschiebt, ist es, als wolle man nicht glauben, daß Mozart die hohe Note auf dem schwachen Taktteil brachte, weil er sie einfach schwach haben wollte. Wenn die betonte hohe Note auf dem 3. Taktteil steht, klingt sie wegen der Verschiebung wie eine kräftige „eins“, und das Ohr hat den Eindruck, daß die ersten zwei Taktteile bloße Auftakte sind.

Ebenfalls wichtig für stilechten Ausdruck ist Leopold Mozarts Vorschrift: „Die erste von zwei drey vier oder noch mehr zusammen gezogenen Noten soll allezeit etwas stärker genommen und ein bischen angehalten; die folgenden aber in Ton sich verlieren etwas später darangeschleift.“ Dieses wahre *rubato* im Inneren des Taktteils ist aus zwei Gründen heute gänzlich vergessen: 1. bringen die „verlierenden“ Noten in die modernen *crescendi* Unterbrechungen, 2. wer die Noten korrekt egal spielt, ist unfähig, die erste von zwei oder mehr gebundenen Noten ein „bischen angehalten“ und „stärker“ überzeugend zu spielen. Wenn die „verlierenden“ Noten an die „angehaltene“ ein „bischen geschwinder darangeschleift“ sind, ist das der „Abzug“ des 18. Jahrhunderts. Wenn alle Noten egal und ohne *diminuendo* gespielt werden, genügt nicht ein bloßes Abkürzen der letzten Note, um einen solchen „Abzug“ zu realisieren. Obgleich man auf modernen Instrumenten Mozart und Bach nicht so gut wie auf den alten spielen kann, muß man zumindest versuchen, mit größerer historischer Treue zu spielen. Das ist nur möglich, wenn man anerkennt, daß der moderne „künstlerische Instinkt“, trotz seiner „Sicherheit“, weniger zuverlässig ist als die historischen Quellen.

MUSIKALISCHE VOLKS- UND VÖLKERKUNDE

Vorsitz: Privatdozent Dr. Walter Salmen, Saarbrücken

JÁNOS LIEBNER / BUDAPEST

Ein verschollenes Werk von Béla Bartók

Ende 1912, von den Volksliedsammelfahrten nach Siebenbürgen und Oberungarn heimgekehrt, mußte sich Bartók zu Bett legen. Die beiden Touren hatten seinen schwächlichen Organismus hart mitgenommen, sein Geist, stets suchend, forschend, interessiert, ließ ihn

jedoch auch im Krankenbett nicht ruhen. Er befaßte sich mit orientalischen Sprachen und studierte die arabische Schrift: er plante nach Afrika zu reisen, um der Herkunft und der anzunehmenden Verwandtschaft der ursprünglichen ungarischen Volksmusik mit der arabischen Bauernmusik weiter nachzuforschen.

Um die bettelarmen Bauern und nomadisierenden Hirten des Wüstensaumes in ihrer natürlichsten Umgebung singen zu lassen, lebte und wohnte Bartók mit ihnen monatelang beisammen; er schlief in ihren aus Lehm gebauten, schilfgedeckten kleinen runden Hütten, aß beißend gewürztes Lammfleisch und Reispilaf, trank gegorenen Palmensaft und säuerlichen Kuskus. Er durchwanderte die südöstlich von Algier gelegene Gegend von Biskra, lernte ihre alten Streich- und Zupfinstrumente kennen und hielt auf seinem Phonographen ihre eigenartige, fast nicht notierbare Musik fest, in der der ganze Ton sich nicht in halbe, sondern in Drittelöne teilt.

Die Reise war ergebnisreich: das gesammelte Material befruchtete, neben seinem wissenschaftlichen Wert, auch seine schöpferische Phantasie. Die Intonation der arabischen völkischen Musik fügt sich mit der gleichen selbstverständlichen Natürlichkeit der Bartókschen Musik ein, erklingt in seinen Werken ebenso fließend „ohne fremden Tonfall“, wie die verschiedenen, im Grunde jedoch ähnlichen Stile der ungarischen, slawischen, rumänischen, und später der indianischen Musikfolklore.

Die im Februar 1916 verfaßte *Klaviersuite* op. 14 spiegelt zum Teil bereits diesen neuen Einfluß. Die musikalische Sprache, die Stimmung und Atmosphäre des dritten Satzes — eine im „beduinischen“ Rhythmus tobende, schwungvoll mitreißende, dämonisch wilde Musik — gehören der arabischen Volksmusik an. Freilich handelt es sich nicht um eine einfache „Volksliedverarbeitung“, eher ist es eine erlebte Neuschöpfung auf höherer künstlerischer Ebene. Kurze Zeit vor seinem Tode sprach Bartók in einem Rundfunkinterview auch von der *Klaviersuite* op. 14. Auf die Frage des Reporters, ob dieses sein Werk eine „abstrakte“ Komposition sei, antwortete Bartók höflich, aber nicht ohne feine Ironie: „Wenn Sie unter ‚abstrakt‘ ‚absolut‘ meinen, also eine Musik ohne Programm, dann ja. In der *Klaviersuite* op. 14 finden sich überhaupt keine Volksliedmotive, sie beruht in ihrer Gänze auf meinen eigener Erfindung entsprungenen, originellen Themen. Als ich sie schrieb, hatte ich das Ziel vor Augen, die Klaviertechnik feiner, durchsichtiger zu gestalten, im Gegensatz zum spätromantischen Stil mit seinen schweren Akkorden etwas Neues und Anderes, etwas wie einen Stil der Knochen und Muskeln ‚a style more of bone and muscle‘ zu schaffen. Ich verzichtete also auf jede überflüssige Ornamentik, wie zum Beispiel auf gebrochene Akkorde und andere Ausschmückungen, wodurch das ganze Stück vereinfacht wurde.“

Die *Klaviersuite* op. 14 kannte man jahrzehntelang in ihrer Form mit vier Sätzen; erst jüngst hat es sich herausgestellt, daß das Werk ursprünglich fünf Sätze umfaßte. Nach dem ersten *Allegretto* führte ein langsames *Andante* den folgenden *Scherzosatz* ein; diesem folgte das *Allegro molto* im erwähnten „beduinischen“ Rhythmus, und dann der abschließende *Sostenutosatz*. Ähnlich dem in der gleichen Zeit — mit Unterbrechungen von 1915 bis 1917 — geschriebenen II. *Streichquartett* endete also die Suite mit einem langsamen Satz, wich daher schon in dieser ihrer ursprünglichen Gestalt von der traditionell mit einem raschen Satz endenden klassischen Suitenform ab. Als dann Bartók anläßlich der Herausgabe den *Andantesatz* wegließ, wurde diese Abweichung noch offenkundiger. In der endgültigen Version der *Klaviersuite* stehen statt des klassischen Wechsels von rasch auf langsam und wieder rasch drei rasche Sätze von unterschiedlichem Charakter nacheinander, was die träumerische *Dolce*-stimmung des abschließenden *Sostenuto* noch stärker hervorhebt.

Den weggelassenen *Andantesatz* hat ein begeisterter Forscher des Lebens und der Werke Bartóks bei Irene Egri aufgefunden, einer ehemaligen Schülerin Bartóks, die die fünfsätzige Version der Suite zu unbestimmter Zeit zwischen 1916 und 1918 aus dem originalen hand-

schriftlichen Exemplar des Musikalienverlages Rózsavölgyi kopiert hatte. In dieser Form hat sie die Suite auch einstudiert und wurde diese ihr in den Lehrstunden von Bartók selbst vorgespielt. Später erschien die Suite ohne den ursprünglichen zweiten Satz im Druck, und Irene Egri erinnert sich nicht, daß Bartók den ausgelassenen Satz jemals gespielt oder auch nur erwähnt hätte. Er hat ihn wahrscheinlich weggelassen, als er den Verleger wechselte und von Rózsavölgyi zur Wiener Universal Edition überging.

Das *Andante* op. 14 ist eine wiederholt aufstrebende und wieder zurücksinkende, improvisationsartige, träumerische, durchscheinende Musik mit über einem ostinaten *Fis*-Orgelpunkt bewegten, fein schwebenden Harmonien. Rhythmusformel und Melodiematerial weisen auf das ihm ursprünglich folgende *Scherzo* hin, bereiten dieses sozusagen vor, in der Stimmung steht es hinwieder dem letzten Satz der Suite nahe. Vielleicht wurde es von Bartók aus der endgültigen Fassung des Stückes auch aus diesem Grunde weggelassen: er mochte die Einheit, die abwechslungsreiche, bunte Fülle des Werkes, das trotz seinen Sätzen von vollkommen divergierendem Charakter ein harmonisches Ganzes bildet, von zwei Sätzen der gleichen Stimmung gefährdet gesehen haben.

Das der Vergessenheit anheimgefallene frühe Werk Bartóks hält — ähnlich den anderen Sätzen der Suite — auch als selbständige Pièce vorzüglich stand.

WALTHER WÜNSCH / GRAZ

Über Schallaufnahmen südosteuropäischer Volksepik in der Zeit von 1900 bis 1930

Das Thema befaßt sich nicht mit dem Inhalt der Schallaufnahmen, sondern mit der Geschichte der Entstehung dieser Klangdokumentation. Weil nun die Erforschung der serbokroatischen Volksepik zum Teil auch in musikwissenschaftliche Untersuchungen einmündet, gewinnt der Hinweis auf dieses Detail seine Beachtung. Überblickt man die Schallaufnahmen nach ihrer zeitgebundenen Entstehung, so finden wir sie merkwürdigerweise immer mit bestimmten Entwicklungen der technischen Verbesserung von Aufnahme- und Wiedergabegeräten verbunden; und weil schon vom Anfang an auch nicht-epische musikalische Folklore konserviert wurde, ist eine Verflechtung des Themas mit der Geschichte der vergleichenden Musikwissenschaft möglich.

Die Initiative der Schallaufnahmen kam von der Sprach- und Dialektforschung, und die ersten Klangbilder hängen mit der Geschichte des Phonogramm-Archivs der Akademie für Wissenschaft in Wien zusammen¹. Es erscheint uns heute merkwürdig, daß man die Volksepik aufnahm. Wenn man die um die Jahrhundertwende üblichen Notierungen bedenkt, so scheint die Text- und Vortragsnotation keine Probleme zu bieten (man verzeichnete und korrigierte in die europazentrische Hörtradition). Die Slawisten und Phonetiker von damals müssen indessen schon den Wert einer Klangdokumentation erkannt haben, als sie sich des damals modernsten Mittels bedienten². Merkwürdigerweise wurden im Jahre 1928 über dasselbe Thema — die Volksepik des Südostens — wiederum Aufnahmen gemacht, wobei der Versuch,

¹ Milan von Rešetar hatte 1902 serbokroatische Dialektaufnahmen gemacht, die 1903 archiviert wurden. Im Jahre 1907 sind u. a. auch Volksliedaufnahmen entstanden, auf die im Almanach der kaiserl. Akad. für Wissenschaft, 58. Jg., 314 ff., Wien 1908, Bezug genommen wird. Ferner: W. Graf, *Katalog des Phonogrammarchivs der Öst. Akademie der Wissenschaften*, Wien 1960, S. III ff.

² Das Wiener Phonogramm-Archiv kann als das erste in Europa angesehen werden. Seine Besonderheit war, daß es sich von Anfang an mit Erfolg um das Problem der Matrizierung kümmerte.